Musei Vaticani: il “nuovo” Braccio Nuovo delle meraviglie

Giuseppe Biamonte

14 Gennaio 2017

“Lo stupore aggiunto”. Sì, non poteva scegliere espressione più appropriata Antonio Paolucci, direttore dei Musei Vaticani, nella sua calorosa e avvolgente “*adlocutio*” storico-artistica pronunciata, il 21 dicembre scorso, davanti ad un’affollata e attenta platea d’invitati per introdurre la manifestazione di riapertura del Braccio Nuovo del Museo Chiaramonti in Vaticano, dopo sette anni di restauri delle architetture, degli arredi e delle collezioni di marmi ivi ospitati (1).

Uno “spettacolo” memorabile e coinvolgente che completa la felice trilogia dei beni culturali di Roma nell’anno 2016, iniziata con la mostra per la riapertura di S. Maria Antiqua al Foro Romano nel mese di marzo, proseguita a novembre con l’inaugurazione dello scavo e del nuovo allestimento espositivo al Circo Massimo e culminata ora, per l’appunto, con il lieto evento della riapertura del Braccio Nuovo. Una cerimonia che ha, tra l’altro, coronato l’epilogo, tutto in positivo, dei nove anni di servizio alla direzione dei Musei Vaticani del prof.

Paolucci, che lascia il testimone al nuovo direttore entrante, la prof.ssa Barbara Jatta, già vice direttore dei Vaticani dallo scorso mese di giugno.

In un'atmosfera rinnovata, ma rigorosamente rispettosa dell'impronta architettonica, coloristica e dispositiva originaria, il "nuovo" Braccio Nuovo stupisce i suoi visitatori che restano galvanizzati dal trionfante linguaggio artistico neoclassico che permea l'ambiente in ogni suo più minuto dettaglio; una testimonianza pressoché unica, che riesce a coniugare armoniosamente e compiutamente la "grecità winckelmanniana" con la "modernità" architettonica ed espositiva.

I protagonisti della storia del Braccio Nuovo

Eretto a partire dal 1817, il Braccio Nuovo ebbe fra i protagonisti della sua esecuzione i maggiori artisti neoclassici dell'epoca e come suo deciso ideatore il pontefice cesenate Pio VII Chiaramonti, che lo concepì come espansione del Museo che porta il suo nome (Museo Chiaramonti) e che lo stesso fece erigere nel 1807, affidandone l'allestimento e l'ordinamento ad Antonio Canova.

Pio VII

In un periodo storico particolarmente nefasto per la Chiesa di Roma, Pio VII, al secolo Barnaba Chiaramonti, assurto al soglio di Pietro nel 1800 (14 marzo 1800- 20 agosto 1823), dovette subire le molteplici vicissitudini che caratterizzarono, nel bene e nel male, la storia europea e italiana durante l'era napoleonica. Nel 1805 avvenne la rottura tra la Francia e la Santa Sede e, tre anni dopo, Roma fu occupata dalle truppe francesi. Parecchi cardinali furono

destituiti dai loro incarichi, sostituiti con elementi più “malleabili” verso il regime napoleonico, allontanati da Roma, e in taluni casi imprigionati. Stessa sorte toccò a Pio VII dopo la soppressione degli Stati pontifici. Trasferito a Savona, rimase prigioniero per quasi tre anni nella città ligure, prima di essere deportato in Francia e recluso nel castello di Fontainebleau. Qui vi rimase per diciannove mesi, quando, a seguito dell’avanzata delle truppe della coalizione antinapoleonica in Francia, il papa venne nuovamente ricondotto a Savona. Il 1814 fu l’anno della sua liberazione, dopo la caduta di Napoleone, e la restaurazione dell’*ancien régime* (2).

Musei Vaticani. Braccio Nuovo.
Busto di Pio VII di Antonio Canova

Fu dunque nel clima di ritrovata stabilità per la Chiesa di Roma e di rinnovato impegno per la tutela del patrimonio artistico e archeologico che il papa volle dare esecuzione al suo progetto di addizione del Museo Chiaramonti, da lui pensato sin dal 1806. E a proposito di salvaguardia dei beni culturali va ricordato che lo Stato Pontificio era all’avanguardia in questo settore e che proprio Pio VII ne fu un convinto artefice. Infatti, l’anno successivo alla sua elezione al soglio di Pietro, il papa emanò un editto con il quale revocava tutte le licenze di scavo e vietava l’esportazione di opere d’arte. Norme che furono riprese nel chirografo del 1802, in cui veniva regolamentato lo scavo archeologico e stabilito anche il censimento delle collezioni d’arte private e di tutto il mercato antiquario (3).

La realizzazione del progetto del Braccio Nuovo coincideva, inoltre, con l’evento del rientro in Vaticano delle opere più importanti che erano state razziate dalle truppe napoleoniche e trasferite in Francia (tra

queste ricordiamo in particolare il Laocoonte e l'Apollo del Belvedere), a seguito del trattato di Tolentino del 1797 che imponeva agli Stati della Chiesa la consegna all'autorità francese di pregevoli e rari codici e manoscritti e di preziose opere d'arte. Di tale recupero fu responsabile lo stesso Antonio Canova, che ottenne a tale scopo la nomina da parte del papa di "commissario straordinario" e che riuscì a portare a termine la difficile impresa nel 1816. Tuttavia, l'artista non fu esente da critiche per aver lasciato alla Francia moltissimi quadri e sculture che, però, secondo lo stesso Canova, erano irrecuperabili «*perché dispersi nei dipartimenti*». Delle 506 opere inventariate, la metà rimase in Francia e nove risultarono disperse, Si può avere un'idea precisa di tale evento storico visitando l'attuale mostra, "*Il Museo universale. Dal sogno di Napoleone a Canova*" (fino al 12 marzo 2017), allestita a Roma alle Scuderie del Quirinale.

Per il compimento del Braccio Nuovo il papa chiamò l'architetto Raffaele Stern (4) (Roma 1774-1820), e gli artisti Antonio Canova (5) (Possagno 1757-Venezia 1822) e Francesco Massimiliano Laboureur (6) (Roma 1767-1831).

Raffaele Stern

Figlio d'arte – il padre Giovanni fu anch'egli affermato architetto e autorevole rappresentante del Neoclassicismo – Raffaele Stern aveva aderito con convinzione al programma politico e culturale del nuovo regime napoleonico ed era divenuto, dopo aver lasciato i suoi incarichi vaticani (architetto dei palazzi apostolici), un personaggio di rilievo fra gli artisti del Regno d'Italia. Docente di architettura all'Accademia di S. Luca,

stimato restauratore di monumenti antichi (Arco di Tito e Colosseo), lavorò al palazzo del Quirinale, scelto come reggia imperiale napoleonica, assieme ad altri artisti che si misero al servizio del governo napoleonico, tra cui i pittori Felice Giani e Vincenzo Camuccini (nel 1803 Pio VII aveva nominato il Camuccini direttore dei mosaici di S. Pietro) e lo scultore danese Bertel Thorvaldsen. Tali lavori di rifacimento del palazzo miravano, come ha precisato il prof. Paolucci, alla “declericalizzazione” del Quirinale, che da residenza pontificia, diveniva ora dimora rivoluzionaria e imperiale di Napoleone. Per far fronte alle spese di ristrutturazione e di decorazione del palazzo, il governo francese aveva stanziato l’iperbolica cifra di un milione di franchi oro.

Musei Vaticani. Dipinto murale. Raffaele Stern presenta il progetto del Braccio Nuovo a Pio VII Chiaramonti

Alla caduta di Napoleone, rientrato a Roma Pio VII il 24 maggio 1814, lo Stern fu reintegrato nel suo incarico e nella sua retribuzione di architetto dei palazzi pontifici per volontà magnanima dello stesso pontefice. Ancora una volta il Quirinale fu oggetto di lavori. Lo stesso Stern provvide alla rimozione del precedente apparato architettonico e decorativo imperiale per restituire al pontefice la residenza papale.

Antonio Canova

Del veneto Antonio Canova non occorrono presentazioni particolari, considerata la sua fama universale e il posto preminente che occupa nella Storia dell’Arte. Qui ricorderemo

soltanto la sua prestigiosissima carriera artistica, il suo riconoscimento a livello internazionale e la sua inclusione tra i giganti della cultura e dell'arte neoclassica, quali il grande teorico dello stesso Neoclassicismo Johann Joachim Winckelmann (Stendal 1717-Trieste 1768), i pittori Anton Raphael Mengs (Aussig 1728-Roma 1779) e Jacques Louis David (Parigi 1748-Bruxelles 1825).

Antonio Canova 1757-1822

Fu grazie al mecenatismo dell'ambasciatore veneto presso la Santa Sede, Girolamo Zulian, che Canova poté iniziare il suo folgorante itinerario verso la gloria artistica, conteso da tutte le prestigiose accademie d'arte nazionali e internazionali (Accademia di S. Luca, Accademia di Belle Arti di Firenze, Accademie di Verona, Venezia, Siena, Lucca, Ginevra, S. Pietroburgo, Stoccolma, New York, Anversa, Graz, Monaco, Filadelfia, ecc.) e dai vari principi e regnanti in Italia e in Europa: dal principe d'Aragona al duca Alberto di Sassonia, a lord Elgin, alla zarina Caterina II, al re Ferdinando IV di Napoli, a quello d'Etruria Ludovico di Borbone, all'imperatore Francesco d'Austria, a Napoleone e ai principali membri della sua famiglia e a quelli dell'entourage dei napoleonidi, per arrivare in Vaticano chiamato, per l'appunto, a servire Pio VII. Il suo intento, attraverso i molteplici incarichi artistici a lui assegnati da papa Chiaramonti, sarà quello della «*celebrazione del papato di Pio VII dopo la parentesi francese soprattutto nel ruolo di protettore delle Belle Arti*» (7).

Francesco Massimiliano Laboureur

Come Raffaele Stern, anche Francesco Massimiliano Laboureur era figlio d'arte. Infatti, pure il padre Massimiliano, originario di Bruxelles, fu un rinomato scultore.

Opere importanti a Roma del Laboureur padre sono il Salone d'oro a Palazzo Chigi e il restauro di Villa Giulia, di cui redasse anche un pregevole volume. Francesco seguì le orme paterne divenendo – grazie anche al mecenatismo di François Cacault, ministro plenipotenziario del governo francese a Roma – uno scultore affermato.

Francesco Massimiliano Laboureur 1767-1831

Autore di numerosi busti (ricordiamo quelli di Napoleone e del cardinale Pacca) e di una grande statua di Napoleone togato, il Laboureur si dedicò anche alla scultura di monumenti funerari (a Roma in S. Luigi dei Francesi il monumento funebre del cardinal F. J. de Pierre de Bernis; a Firenze nella chiesa di Ognissanti quello di Gastone Artaud) e fu incaricato dell'esecuzione nel palazzo del Quirinale, in quello che doveva essere lo studio del Bonaparte, del fregio in stucco raffigurante Lorenzo il Magnifico che scaccia i vizi e introduce le virtù in Toscana.

La sua fortuna artistica continuò sotto l'ala protettiva del cardinale Joseph Fesch, zio di Napoleone (la sorellastra del Fesch era Letizia Ramolino, madre di Napoleone), che, dopo la morte del Cacault, era succeduto nei suoi incarichi diplomatici. Dal 1802 fu accademico di S. Luca e presidente della stessa accademia nel biennio 1821-22, poi professore di scultura, membro della *Commission des monuments et bâtiments civils* (organismo istituito dal governo francese nel 1810) e direttore dell'Accademia del nudo in Campidoglio. Così non possiamo non ricordare l'esecuzione delle splendide erme marmoree degli artisti che hanno reso celebre l'arte italiana tra tardo Trecento e Rinascimento (Andrea Orcagna, Benvenuto Tisi detto il Garofalo, Marcantonio Raimondi, Giovanni da Udine, Domenico Ghirlandaio, Polidoro da Caravaggio, Sebastiano del Piombo) che si trovano nella sala della

Protomoteca sempre in Campidoglio.

Come vedremo in dettaglio più avanti, il Laboureur fu l'autore dei bassorilievi che decorano il Braccio Nuovo, la cui descrizione lo scultore ci ha lasciato in un suo scritto del 1822.

Le opere, il restauro

E veniamo al Braccio Nuovo e alle sue meraviglie. Nell'alveo della museografia di epoca illuministica e neoclassica (un esempio più prossimo alla galleria vaticana è la Gliptoteca di Monaco), che riteneva che le opere d'arte antica dovessero essere pienamente in armonia con le architetture, le decorazioni e l'arredo dell'ambiente che le ospitava, il Braccio Nuovo del Museo Chiaramonti s'inserisce perfettamente in tale cornice di pensiero. Allo stesso tempo, però, acquisisce un valore aggiunto, dovuto – non è il nostro un ossimoro – alla concezione moderna dell'antico di Antonio Canova, che seppe coniugare magistralmente la visione neoclassica di Winckelmann e Thorvaldsen con l'ispirazione diretta dalla natura. Secondo Canova, preposto alla direzione delle raccolte pontificie, l'artista doveva infatti

«*consultare i capi d'opera per studio, confrontandoli con la natura, per quindi rilevarne i pregi e servirsene all'uso proprio, e formarne poi un tutto che servir possa al soggetto che si vuole esprimere, come hanno praticato i Greci, scegliendo dalla natura il più bello*» **(8)**.

In sostanza ogni testimonianza artistica (pittura, scultura, architettura), che non doveva soltanto contemplare i capolavori, era per Canova indispensabile per la comprensione dell'arte antica e funzionale alla sua didattica. Tale funzione pedagogica dell'arte, che era stata concepita e messa in pratica già nell'allestimento del Museo Chiaramonti dal suo curatore, lo scultore Antonio D'Este (amico e stretto collaboratore del Canova), la troviamo chiaramente espressa nelle sue stesse parole:

«*Ma in Roma ogni parte del Mondo accorre e rende tributo di venerazione, di rispetto, di gratitudine, giacché da ogni parte vengono*

alcuni ad erudirsi e perfezionarsi in questa Capitale delle Arti gentili. E quello che non è ammirabile per un viaggiatore ed un grande, lo può essere e lo è per un artista, il quale trova l'utile suo in ogni minima cosa; il più lieve oggetto è capace di destargli una idea, il più minuto frammento lo porta alla cognizione di una parte importante o riguardo alla mitologia, o alla storia, o alla cronologia o al costume, o all'arte» **(9)**.

Il Braccio Nuovo si presenta con tutta la maestosità di una grande galleria con volta a botte a cassettoni di color grigio-avorio, provvisti di rosoni centrali con fondale celeste polvere che dona risalto alla decorazione, e una splendida cornice a dentelli. L'illuminazione dall'alto, verticale o zenitale che dir si voglia, sicuramente ispirata allo Stern dal pensiero rivoluzionario con il quale era entrato in contatto a Parigi in occasione del suo viaggio del 1811, è data dai dodici lucernari che la percorrono per tutta la sua lunghezza (m. 68) e che illuminano le sculture e i mosaici di luce diretta e uniforme, senza antiestetici contrasti e ombre. I lucernari sono interrotti da un corpo centrale — uno spazio quadrato con esedra a sud e un vestibolo a nord, che conduce al monumentale ingresso principale porticato, con ampia scalinata, che si affaccia sul cortile della Pigna. Alle due estremità della galleria ci sono gli ingressi che immettono al Museo Chiaramonti e alla Biblioteca Vaticana.

Musei Vaticani. Braccio Nuovo. Busto di Adriano

Al centro della galleria, sulla sommità della splendida grande volta a

vela, si apre un occhio, a mo' di cupola, per l'illuminazione dell'ambiente. Illuminazione che è raddoppiata da una semicupola aperta sull'esedra. Questa è inquadrata da due eleganti colonne e da una coppia di paraste di granito grigio punteggiate di nero, che danno forte evidenza alle statue a figura intera ospitate nelle nicchie che si aprono lungo l'esedra. L'ambiente quadrato al centro della galleria è messo invece in risalto da quattro imponenti colonne in granito grigio con ampie venature verdastre, vere macchie di colore. Magici effetti coloristici che si armonizzano perfettamente con quelli degli intonaci delle pareti.

Il pavimento della galleria è un trionfo di sfumature, accostamenti di colore e di seducenti richiami culturali degni del gusto più raffinato e colto dell'arte classica. Un sapiente uso di marmi, scelti tra le varietà più colorate (rosso di Levanto, giallo antico, portasanta, marmor chalcidicum o fior di pesco) e posti a mo' di cornice attorno a dei magnifici inserti a mosaico a tessere bianche e nere. Si tratta di mosaici romani provenienti dagli scavi archeologici di due ville del II sec. d.C. (ville di Munazia Procula e di Numisia Procula) effettuati, a partire dal 1817, nella Tenuta di Tor Marancia a Roma, di proprietà della duchessa Marianna di Chablais. Tali mosaici furono venduti dalla duchessa ai Musei Vaticani e la contrattazione per il loro acquisto, avvenuta probabilmente sotto la supervisione di Antonio Canova, era iniziata già dal 1817.

Musei Vaticani. Braccio Nuovo. Particolare del mosaico pavimentale con scene desunte dall'Odissea (episodi di Ulisse e le Sirene e Scilla). Mosaico proveniente dagli scavi archeologici ottocenteschi nella Tenuta di Tor Marancia. II sec. d.C.

Suggestivo è il grande mosaico che rappresenta scene desunte dall'Odissea, con il racconto di Ulisse e le Sirene e quello di Scilla, episodi tra i più caratterizzanti della cultura mitologica e dell'esegesi filosofica, che ebbero una fortuna ininterrotta dall'antichità fino a tutto il Medioevo **(10)**.

E che dire poi delle meraviglie a tutto tondo esposte nella galleria: circa 140 tra statue a figura intera e busti che ripercorrono la storia e il mito della civiltà e della cultura greco-romana. Le ventotto statue a figura intera, disposte entro nicchie, sono alternate a busti collocati su rocchi di colonne. Busti si trovano anche in alto, su mensole lungo le pareti, nello spazio sottostante gli splendidi bassorilievi in stucco del Laboureur. Questi riproducono episodi e personaggi desunti da monumenti romani (colonna Traiana e Arco di Tito), dall'Iliade e dall'Odissea e dal mondo mitologico. Nel fascicolo esplicativo della sua opera, redatto dallo stesso artista, a proposito delle gesta degli imperatori romani rappresentate nei suoi fregi, si legge:

«*Fanno i trionfi da me espressi conoscere a preferenza le militari imprese di quei Romani Imperatori, delle cui immagini sono pieni i Musei Pontifici, piene le Istorie: e qui alle colonne e agli archi, che il*

tempo, e il ferro non han saputo distruggere, sì per il costume che per lo stile mi son fatto un dovere di conformarmi» **(11)**.

Tutte le sculture che arredano il Braccio Nuovo hanno varie provenienze. Oltre a quelle trasferite dall'adiacente Museo Chiaramonti, molte furono comprate al mercato antiquario, ma anche da collezioni private appartenute a famiglie nobiliari, come gli Odescalchi, i Giustiniani o i Ruspoli. Altre furono acquistate dal principe di Canino, Luciano Bonaparte, e nel 1824 anche dal già citato artista Vincenzo Camuccini. Tra i capolavori dell'arte romana, molti dei quali copie da originali greci, non si può non menzionare l'*Augusto di Prima Porta*, proveniente dalla Villa di Livia *ad gallinas albas*, al IX miglio dell'antica Via Flaminia (Plin., *Nat. Hist*. XV, 136-137). Scoperta nel 1863 nella villa imperiale che porta il nome di Livia Drusilla, moglie di Augusto, e restaurata dallo scultore Pietro Tenerani, che ebbe come maestri Canova e Thorvaldsen, è una statua loricata pregna di riferimenti ideologici. L'imperatore, raffigurato nel gesto dell*'adlocutio*, indossa una corazza istoriata.

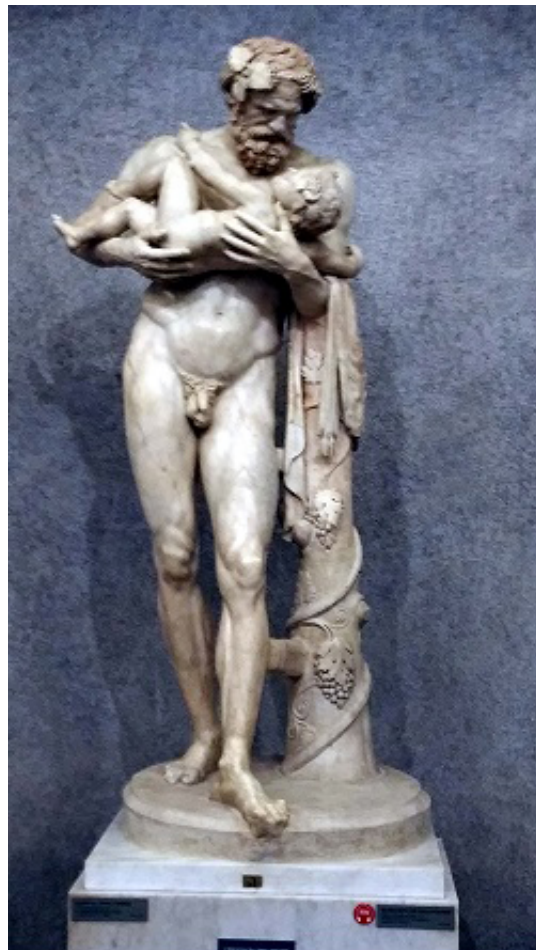
Tra le scene più significative rappresentate, ricordiamo qui l'episodio della restituzione delle insegne romane al legato imperiale – Tiberio – da parte del re dei Parti, Phraates IV. Studi recenti hanno evidenziato che la statua era policroma (rosso e azzurro i colori dominanti). Una sua riproduzione può essere ammirata nell'atrio dei Musei Vaticani.

Nella nicchia adiacente è collocata una splendida statua di *Sileno con il piccolo*

Dioniso, una replica romana di originale greco, forse opera di Lisippo (IV sec. a.C.). O, ancora, la superba statua togata dell'*Imperatore Tito*, posta di fronte a quella della figlia, *Giulia*, la statua dell'*Imperatore Claudio*, quella dell'*Amazzone ferita*, copia dell'opera di Kresilas del 430 a.C., quella dell'*Atena Giustiniani*, opera romana da un modello bronzeo greco del IV sec. a.C., lo splendido *Doriforo*, elaborazione romana dall'originale bronzeo di Policleto del 440 a.C. e la fascinosa copia di cariatide dell'Eretteo di Atene.

Atrio dei Musei Vaticani. Ricostruzione della statua originale policroma dell'Augusto di Prima Porta

Tra le sculture più antiche e maestose dei Vaticani è esposta al centro dell'esedra, la celebre *statua del Nilo*, replica romana di età adrianea dell'originale alessandrino in basalto nero (il colore alludeva in antico alla provenienza del fiume dall'Etiopia) che era esposto a Roma nel Tempio della Pace. Nel '500 faceva da pendant nel Giardino del Belvedere alla *statua del Tevere*, ora al Museo del Louvre. La grandiosa scultura, rinvenuta nel 1513 presso la chiesa di S. Maria sopra Minerva, doveva provenire dall'Iseo Campense, in Campo

Marzio (l'antico tempio dedicato alle divinità di Iside e Serapide). L'iconografia è quella classica utilizzata nell'arte antica per la personificazione dei fiumi: un vegliardo sdraiato e appoggiato – nel nostro caso – alla sfinge, la chiave di lettura che lo identifica come il Nilo. Ha con sé una cornucopia, segno di abbondanza e di ricchezza. Allegoricamente allusivi ai noti sedici cubiti di crescita che dovevano raggiungere le acque del fiume per poter arrecare fertilità e prosperità all'Egitto, sono i sedici putti rappresentati mentre giocano sul corpo della statua.

Musei Vaticani. Braccio Nuovo. Statua di sileno con il piccolo Dioniso tra le braccia

Musei Vaticani. Braccio Nuovo. Statua del fiume Nilo. Replica di età adrianea.

Tra i busti, che costituiscono una vera galleria di ritratti dell'antichità, si notano in particolare, per la finezza di esecuzione e per l'eccellente resa dei volti dei soggetti rappresentati, la *testa di Giulio Cesare*, su busto non pertinente, e i busti degli imperatori *Adriano, Pupieno* e *Filippo l'Arabo*. Di grande effetto i due pavoni in bronzo dorato provenienti dal Mausoleo di Adriano. Simbolo dell'incorruttibilità della carne, la figura del pavone fu utilizzata anche dall'arte paleocristiana per alludere all'immortalità dell'anima e alla vita eterna. Spicca per solenne magnificenza, tra la collezione di ritratti, l'eccelso busto di Pio VII Chiaramonti di Antonio Canova, una sintesi perfetta della visione artistica neoclassica canoviana ispirata dalla natura.

La lunga e accurata opera di restauro del Braccio Nuovo, iniziata nel 2009, e che ha mobilitato uno staff di professionisti di varie discipline (storici dell'arte, archeologi, archivisti, restauratori, chimici, ingegneri, architetti, ecc.), ha interessato non soltanto le circa 140 opere di scultura, bensì anche l'architettura e le decorazioni della galleria (mensole, cornici in stucco, rosoni, ecc.). Stupefacente è il risultato, che restituisce i toni e le cromie originali neoclassiche ideate dagli artisti fondatori del Braccio Nuovo, con un eccellente recupero delle loro soluzioni, come il ripristino in finto granito e in finto bardiglio,

rispettivamente, del fondo delle nicchie e delle pareti della galleria, e del colore delle volte e dei bassorilievi del Laboureur.

Attendiamo, infine, con vivo interesse l'annunciata pubblicazione del volume miscellaneo che riguarderà per l'appunto il Braccio Nuovo e la sua collezione, alla luce dei vari aggiornamenti – storici, tecnici e archivistici – che, ne siamo certi, non mancheranno di offrire piacevoli sorprese al grande pubblico e agli addetti ai lavori.

Giuseppe Biamonte

---

1) A. Paolucci, *Il Braccio Nuovo. I volti del restauro*, Città del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani, 2016.

2) Ph. Boutry, *Pio VII*, in *Enciclopedia dei Papi*, vol. 3, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2000, pp. 509-529.

3) P. Liverani, *La nascita del Museo Pio-Clementino e la politica canoviana dei Musei Vaticani*, in *Canova direttore di musei*, *Atti della I Settimana di Studi Canoviani (Bassano del Grappa 12-15 ottobre 1999)*, Bassano del Grappa 2004, pp. 75-102, tavv. I-IX.

4) A. Cerutti Fusco. *Raffaele Stern e il Braccio Nuovo del Museo Chiaramonti in Vaticano*, in *L'architettura della Basilica di S. Pietro: storia e costruzione. Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 1995-1997.

5) M. Pavan, *Canova, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 18, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1975.

6) F. Trastulli, *Laboureur, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 62, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2004.

7) G. P. Consoli, *Mostrare l'Antico dopo Tolentino: idee e progetti per nuovi musei al tempo di Pio VII*, in *Studi sul Settecento Romano*, 30,

Quaderni diretti da Elisa Debenedetti, Roma, Quasar, 2014, pp. 283-296.

8) A. D'Este, *Memorie di Antonio Canova*, Firenze, Le Monnier, 1864.

9) M.A. De Angelis, *Il «Braccio Nuovo» del museo Chiaramonti. Un prototipo di museo tra passato e futuro,* in *Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, XIV, 1994, pp. 187-256.

10) B. Candida, *Tradizione figurativa nel mito di Ulisse e le Sirene*, in *Studi Classici e Orientali*, vol. 19-20, 1970-71, pp. 212-253; G. Biamonte, *Il mito di Ulisse e le Sirene: un supposto fenomeno di continuità fra tradizione pagana e simbolica cristiana*, in *Bessariore*, Quaderno n. 11, Roma 1994, pp. 53-80.

11) M. Labourer, *Notizia su i bassorilievi che adornano il fregio del nuovo e più magnifico braccio aggiunto dalla Santità di N. S. Pio Papa Settimo al Museo Pio-Clementino inventati ed eseguiti dal cav. Massimiliano Laboureur, scultore romano, cattedratico e presidente dell'insigne Accademia di S. Luca*, Roma 1822, p. 4.